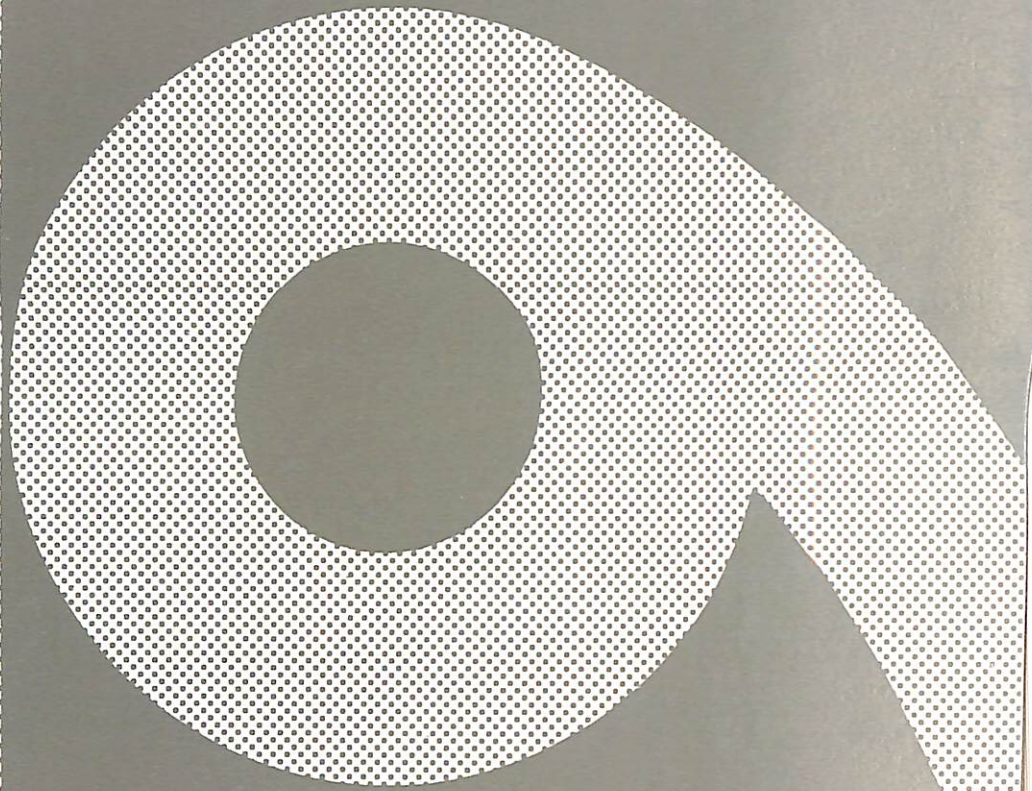
GALLERIA D'ARTE MODERNA SANGALLO

GALLERIA D'ARTE MODERNA SANGALLO 50129 FIRENZE VIALE DON MINZONI, 48/a TEL. (055) 576672



TEMPI DI PERCEZIONE

Galleria d'Arte Moderna

Palazzo Pitti

TEMPI DI PERCEZIONE

Testo di Lara-Vinca Masini

1 - 30 dicembre 1973

Galleria d'Arte Moderna Sangallo 50129 Firenze viale Don Minzoni 48/a tel. (055) 576672

tempi di percezione

La mostra è stata organizzata con la collaborazione del Comune di Livorno e di Roberto Peccolo

RODOLFO ARICÒ

CARLO BATTAGLIA

ANTONIO CALDERARA

ULRICH ERBEN

MARCO GASTINI

WINFRED GAUL

RUPPRECHT GEIGER

RAIMUND GIRKE

GIORGIO GRIFFA

RICCARDO GUARNERI

REIMER JOCHIMS

DAVID LEVERETT

DAN VAN SEVEREN

PIET TERAA

CLAUDIO VERNA

GIANFRANCO ZAPPETTINI

1. *Frank Kupka: Schieramenti sulle verticali in giallo, 1913. Olio su tela, cm. 70.70.*
2. *Giacomo Balla: Compenetrazione iridescente n. 7, 1914. Olio su tela, cm. 77.77*
3. *Kasimir Malevitch: Onde sonore, 1916-17. Olio su tela, cm. 97.70.*

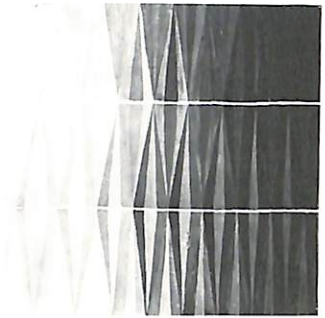
1

Tempi di percezione

Questa rassegna, presentata per la prima volta nell'aprile scorso a Livorno, sotto gli auspici del Comune, allestita da Roberto Peccolo, è stata la prima che ha tentato di impostare un discorso sistematico su una situazione particolare dell'attività di questo momento, che si pone, intenzionalmente, come una delle alternative possibili alle molte formule involutive nelle quali si insabbia la condizione dell'operatività attuale.

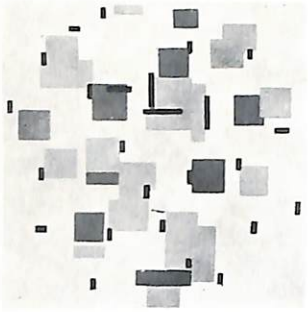
Una delle alternative possibili, ripetiamo; senza pretesa, quindi di darsi come unica o assoluta, né, soprattutto, come categoriale; come quella, semmai, che oltre la definizione oggettuale o l'abbandono delle tecniche tradizionali, ritrova proprio nella tecnica pittorica, riscoperta ad un grado di utilizzazione e di interpretazione diversi dal consueto, la possibilità di una nuova apertura verso formule di rinnovamento, assunte, anche, dal superamento del concetto tradizionale di « quadro », nell'ambito dell'oggettualizzazione « minimal » (qui, particolarmente, nell'esperienza di Aricò e, per certi aspetti, nella strutturazione di Gaul), o della formulazione di sintesi progettuali pittoriche, di cui il quadro si costituisce a solo supporto.

Le manifestazioni precedenti a questa, in Italia, (basterà citare quella organizzata da Vivaldi a Palermo all'interno di « Revort 2 », nel 1968 e « Pittura 70 - L'immagine attiva », ordinata da Bartoli, Beltrame, Fagone a Mantova nel 1970), già documentavano, a livello nazionale, di una certa situazione, ma non si ponevano ancora problemi di individuazione di una linea particolare indagandone le matrici.

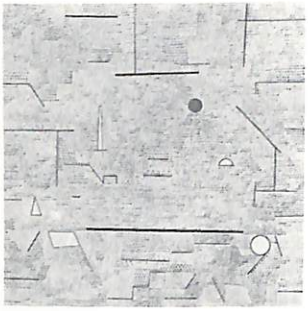


2

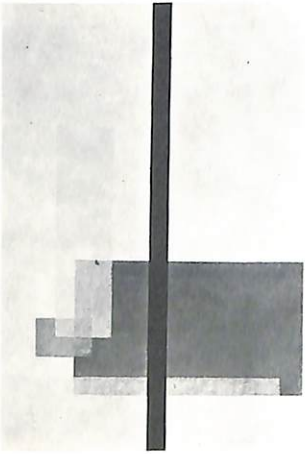
3



4



5



6

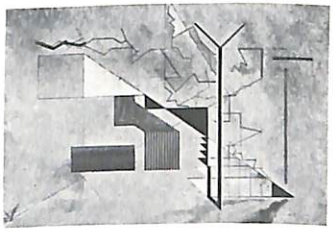
4. *Piet Mondrian: Composizione in azzurro B, 1917. Olio su tela, cm. 50.44.*
5. *Paul Klee: La luce e altre cose, 1931. acquerello verniciato e lacca cm. 97.95.*
6. *Laszlo Moholy-Nagy: Composizione, 1923. Olio su tela, cm. 95.70.*

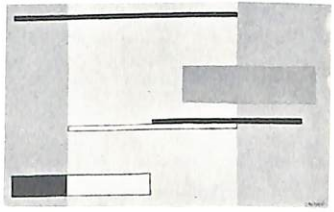
E anche le rassegne del 1973, parallele o susseguenti alla prima edizione, quando se ne tolgano « Arte come Arte », tenutasi a Milano, (introduzione di Celant), e chiusa all'ambito americano, e « I paint a painting », organizzata a Verona, dedicata all'area inglese, forzatamente settoriali geograficamente, non hanno affrontato questo tema del punto di vista della individuazione della matrice ideologico-formale secondo una angolazione specifica, preferendo riassumere, sotto il metro categoriale di « pittura », tutta un'area dilatata di manifestazioni di diversa ascendenza. Si pensi a « Io non rappresento nulla, io dipingo » (Verona, 1973), a « Fare pittura » (Bassano, 1973, organizzata da Fagone, A. Passoni, Passamani), a « Un futuro possibile - nuova pittura », (ordinata a Ferrara da Cortenova), a « Glossario » (Roma, organizzata da Marisa Volpi) e a tutta una proliferazione attuale, secondo la moda più recente. Più angolata in una certa direzione — e probabilmente più nelle intenzioni che nei risultati —, è semmai la rassegna di Acireale (« La riflessione sulla pittura », ordinata da Menna, Mussa, Trini), dove certi punti sono chiariti, nei testi di Menna e Trini, con estrema precisione — si veda, ad esempio, nel testo di Menna, l'individuazione di una stessa linea fondamentale per Arte concettuale e Nuova Pittura —.

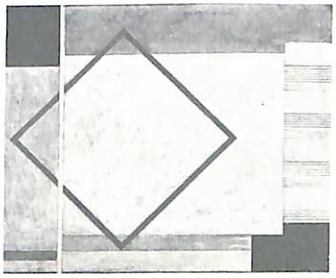
In ogni caso questa di « Tempi di percezione » è la sola, fino ad oggi, che abbia cercato di cogliere il carattere preciso di un filone « europeo », chiaramente distinguibile, nonostante le inevitabili implicazioni e i rapporti, dal filone di ascendenza americana.

7. Wassili Kandinskij: Sviluppo in bruno, 1933. Olio su tela, cm. 100.120.
8. Osvaldo Licini: Castelli in aria, 1932. Olio su tavola, cm. 67.90.
9. Atanasio Soldati: Composizione. 1934. Olio su tela, cm. 24.37.
10. Mauro Reggiani: Composizione 7, 1934. Olio su tavola, cm. 54.55,5.

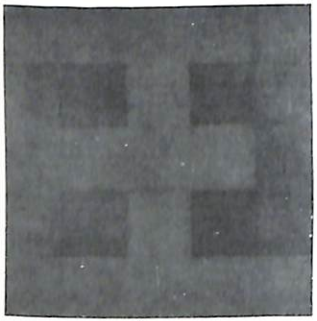
7


8

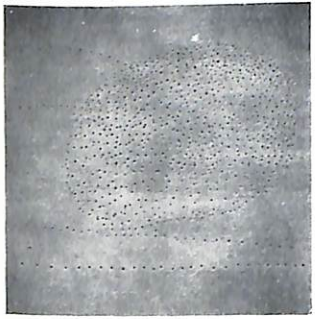

9


10

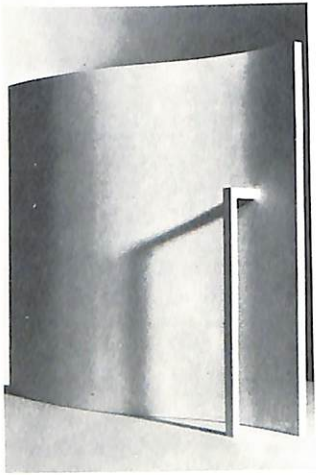
In questa mostra, comunque, sono rappresentati alcuni esempi di attività pittorica che cercano di portare avanti, verso soluzioni di rinnovata formula percettiva, un discorso che si svolge e si articola, con agganci innegabili ma con una precisa caratterizzazione indipendente, all'interno del filone generale delle correnti astratte, fin dagli albori delle avanguardie storiche del '900.
C'è anche da aggiungere che il termine di Nuova pittura non si attaglia perfettamente a questo settore di artisti che portano avanti, ovviamente rinnovandola, la loro operazione ormai da molto tempo, con grande coerenza e fedeltà.
Vuole essere, semmai, compito di una revisione come questa, anche se si dà solo a titolo esemplificativo, la possibilità di individuare e mettere a punto la situazione attuale di una ricerca che non si è mai proposta come del tutto autonoma fino a costituirsi in « scuola » o in « movimento » (almeno fino al secondo dopoguerra, e anche allora su definizioni abbastanza generalizzate e di recupero di certi -ismi), e che va individuata, per grandi linee, nelle componenti diverse e nelle implicazioni confluenti da terreni culturali e da contesti ideologico-formali spesso apparentemente incomunicanti.
Se si vuol trovare, infatti, il punto di riferimento storico a questa formulazione particolare di astrattismo, i parametri si fanno complessi e involuti. Se da un lato il ricorso più diretto e più lontano può esser quello delle avanguardie russe (ma più il Suprematismo di Malevitch e certo Kandinskij, che non il Costrutti-



11



12



13

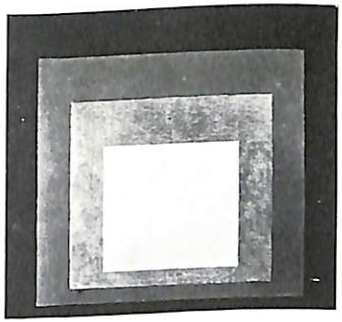
11. Ad Reinhardt: Pittura astratta rossa, 1953. Acrilico su tela, cm. 100.100.
12. Lucio Fontana: Concetto spaziale-Attese, 1959.
13. Fausto Melotti: Scultura n. 12, 1934. Gesso, cm. 95.95.

vismo di Tatlin), dall'altro lato sarà più Klee che Mondrian a fornire un punto di riferimento. Né si può ignorare, come ha notato anche Luigi Lambertini, che ha presentato con me la prima edizione di questa rassegna, l'importanza fondamentale di « fatti » come il Futurismo di Balla delle *Compenetrazioni iridescenti.*

Del resto Franż Marc, nel 1915, a pochi mesi dalla morte in guerra, scriveva: « Ho ripreso un pensiero solitario, posato come una farfalla nel cavo della mia mano: il pensiero che siano già vissuti uomini primordiali che amavano l'astratto come noi... La nostra volontà europea di giungere alla forma astratta, altro non è se non la nostra più alta coscienza, la risposta e la vittoria nostra sullo spirito sentimentale. L'uomo primitivo non aveva sentimentalismi, quando amava l'astratto ».

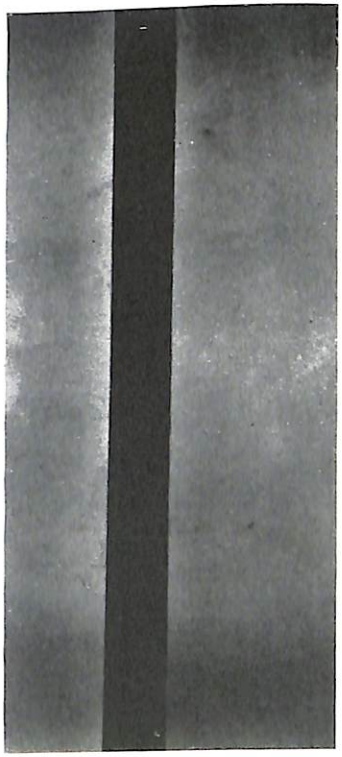
Si dirà, dunque, che la matrice più diretta per questo tipo di operazioni è quella astratto-geometrica europea, anche se non può ovviamente essere ignorato un riferimento all' Espressionismo astratto che ha il suo più diretto attacco nell'astrattismo contemplativo, misticheggiante, legato ai coduli delle filosofie orientali, il Lyric Expressionism, di quella che può essere individuata, pur se non ufficialmente, come Scuola del Pacifico (Rotchko, Newman), — e tenendo conto delle intenzioni diverse e del continuo intrecciarsi dei rapporti —, che continuerà nella « pittura fredda » — e, appunto, « minimal » — di Reinhardt, e che, in contrapposizione con l'Espressionismo gestuale, « caldo », della Scuola di New York

14. Josef Albers: Omaggio al quadrato, 1963. Olio su tela, cm. 101.101.
15. Barnet Newman: Abraham, 1940. Olio su tela, cm. 213.90.



14

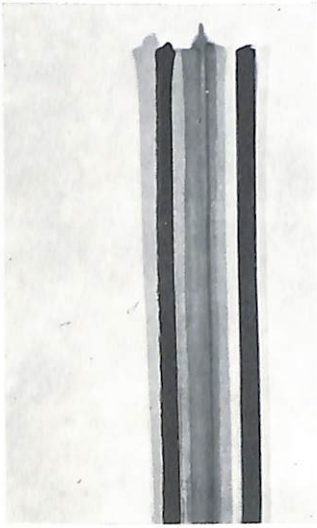
(basti citare Pollock), può appunto raccogliersi globalmente sotto la definizione di « fredda ».
Questa componente, peraltro, di minore incidenza nel settore da noi preso in esame, si fa dominante in quel settore della Nuova pittura, qui non contemplato, che oltre al nome di Rotchko assume come punto di riferimento il nome di Olitskij (si pensi, ad esempio, in Italia, ai casi di Olivieri e di Vago).
Comunque, anche basandoci su questi riferimenti, il discorso si fa dilatato e si svolge per grandi diramazioni, protraendosi nel tempo. Infatti questa particolare configurazione di astrattismo si definirà in maniera più diretta nel secondo dopoguerra in Europa (naturalmente con caratteri diversi) differenziandosi sia dalle correnti razionalistiche geometriche — astratto-concrete —, di derivazione da Mondrian e dal Bauhaus, sia dalle correnti irrazionalistiche dell'informale europeo e dell'astrattismo naturalistico post-cubista (e picassiano) di un certo settore dalla Ecole de Paris e di molte esperienze astratte « nazionali » (in Italia, in Germania, in Francia, in Olanda...). Questi riferimenti si sono dati, in effetti, solo come allusivi, come fatti analogici lontani. O, almeno, la componente neo-plastica si collocherà come termine *a quo* talmente sottinteso da rimanere come trama quasi invisibile nel contesto delle opere o come condizione mentale del tutto a-prioristica.
È chiaro, cioè, che non è possibile creare distinzioni categoriali in un ambito in cui le differenze, oltre quelle personali, innega-



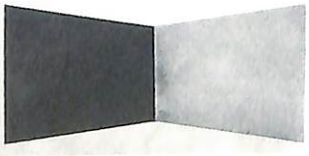
15

16

16. Piero Dorazio: Annunzio diagonale, 1960. Olio su tela, cm. 103.103.
17. Morris Louis: Sky Gamut, 1961. Acrilico su tela, cm. 230.143.
18. Ellsworth Kelly: Blu-rosso, 1968. 2 pannelli, olio su tela, cm. 185.400.



17



18

bili, sono così sottili e specialistiche, si fondano su rapporti di tensione, su accentuazioni minime, su dati di sensibilità rarefatta, che vengono ad incrinare la struttura razionale del discorso pittorico.

Comunque, dal secondo dopoguerra, è sul filo della ricerca che è andata sotto le denominazione di « neo-concretismo » che occorre riportarsi per individuare le linee di questo percorso.

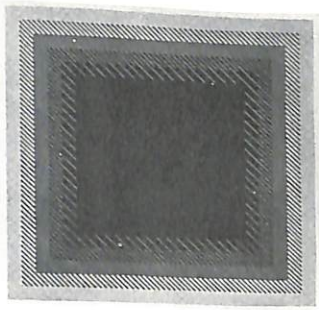
È vero che sotto tale denominazione sono state raggruppate quasi tutte le correnti ispirate all'astrattismo geometrico e ad una trascrizione in chiave estetico-formale delle ricerche scientifiche sulla percezione ottico-dinamica (sotto l'egida polivalente della Getaltpsychologie).

E già il ricorso al termine « concreto » ci riporterebbe ad una interpretazione esclusivamente razionale gemetrica del concetto (sebbene dal momento di « Revue A. C. - Art Concret » di Van Doesburg, pubblicato a Parigi nel 1930, per arrivare al « MAC - Movimento Arte Concreta » del 1948 a Milano il discorso si sia notevolmente complicato).

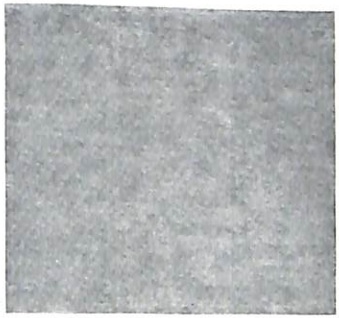
E allora in che ordine si potranno disporre i riferimenti più vicini a questo tipo di operazione, che tenta di collocarsi fuori dalla linea del post-positivismo razionalistico?

Si va da Albers, in America, alle *textures* dinamico-luminose di Dorazio, in Italia, da certe riprese di liricizzazione di superfici desunte, in Licini, da Klee, a certo monocromo (anche, al limite, di Fontana, o anche di Klein e Manzoni, pur tenendo conto della

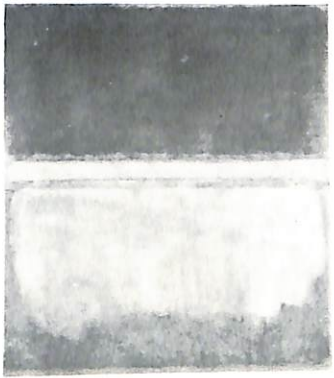
19. Richard Anuskiewicz: Cadmio giallo, 1967. Liquitex su legno, cm. 60.60.
20. Agnes Martin: Pietra bianca, 1965. Olio su tela, cm. 180.180.
21. Mark Rotchko: N. 8, 1952. Olio su tela, cm 204.173.



19



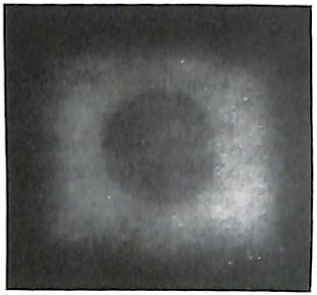
20



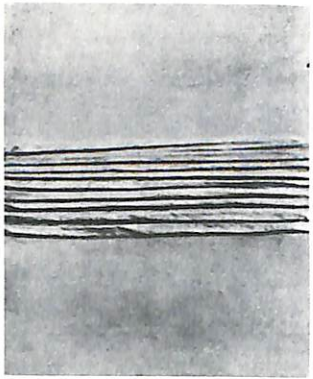
21

partenza « gestuale » di questi), alle ricerche sullo spazio-luce (nei retini e nelle aniline) di Lo Savio, ai piani dinamici di Melotti, a tutto un tipo di ricerca portato avanti, come si dimostra anche in questa rassegna, nei paesi nord-europei.

E allora, forse, varrebbe la pena di chiarire in che cosa si distingue questo tipo di operazione pittorica da quello astratto-concreto, al quale, comunque, si rifà come ascendenza diretta.
Direi che la caratteristica più esclusiva di questa ricerca sta nella impostazione mentale, a-prioristica, del problema formale, in un fattore determinante, che può ascriversi sotto la formula dell'ambiguità.
È da questa impostazione di base che derivano, come corollari, tutte le caratteristiche aggiunte; che potrebbero essere elencate, di seguito, come componenti essenziali: la libertà di immaginazione fantastica; il ricorso alla sensibilizzazione; il piano usato come struttura aperta e dilatabile; la contemplatività; la emotività; la luce intensa come fattore dinamico; il colore usato in funzione di quantizzazione luminosa; lo spazio dato non come spazio « cosmico », o metafisico, ma come spazio-luce astratto, come spazio « percepibile » in un « tempo », che è quello della « durata », quello dell'« opera aperta ».
Caratteri, questi, che in ciascuno dei presenti a questa rassegna si manifestano in maniera diversa, pur sulla base di componeti comuni: il gioco del tono su tono, in funzione di gradiente



22



23

24

22. *Francesco Lo Savio: Spazio-luce, 1959. Resine sintetiche su tela, cm 155.170.*
23. *Piero Manzoni: Achrome, 1959. Tela arricciata.*
24. *Yves Klein: Monocromo blu, 1957. Colore e resina su tela in fibra rigida.*

luminoso in Erben e in Girke, per esempio, e, per certi aspetti, in Teraa, Calderara, Jochims, Geiger, Zappettini; la componente segnica come mezzo di sollecitazione di vibratilità luminosa in Guarneri, Leverett; la superficie del quadro assunta come campo di accadimenti in Van Severen; l'evidenziazione di forme geometriche affioranti in un *continuum* spaziale, in Battaglia e Verna; l'ambiguità superficie-struttura (con allusione all'operazione « minimal », come ho detto prima), in Aricò e Gaul.

Ed è a questo punto che mi è sembrato giusto inserire nella rassegna, sia pure in seconda istanza, i lavori di Gastini e Griffa (ma già alla prima edizione avevo denunciato la loro mancanza). Questo non significa che altri nomi non avrebbero potuto essere inseriti (Fumelli, Morales, per certi aspetti anche Nigro...).

Ma non avrebbero aggiunto alcun chiarimento ulteriore al problema generale.

Con queste due presenze, estremamente attualizzate, volte all'analisi della pittura nel suo significato linguistico, quasi in rapporto dialettico di frizione-adesione con altre esperienze spostate verso intenzionalità diverse, e svolte con mezzi diversi (arte concettuale, comportamento — si pensi, così per dire, ad operazioni come quella di un Sol Lewitt — mi sembra, invece, di aver dimostrato maggiormente quella appartenenza " ad una stessa direzione fondamentale " (F. Menna), verso un possibile annullamento del concetto di « supporto dimensionato ».

Il fatto che dopo questa prima manifestazione ne siano già scaturite parecchie indica che il discorso che abbiamo avviato ha in sé la forza di poter andare anche abbastanza lontano.

Lara - Vinca Masini

Opere esposte:

Rodolfo Aricò

1 1973. Oro in bocca, acrilico su tela. 180. 110. 7 cm.

Carlo Battaglia

1 1972. Iro, tempera e olio su tela. 60. 200 cm.
2 1972. Dite, olio su tela, 180. 47 cm.

Antonio Calderara

1 1964. Misura di luce, olio su tavola. 72. 72 cm.
2 1968. Costellazione, olio su tavola. 54. 54 cm.

Ulrich Erben

1 1971. Ohne titel, olio su tela. 90. 65 cm.
2 1972. Ohne titel, olio su tela. 100. 70 cm.

Marco Gastini

1 1973, 18/25; plexiglas, durcot, acrilici, 149.74 cm.

Winfred Gaul

1 1973. Markierungen 22, acrilico e gesso su tela. 80. 180 cm.
2 1973. Markierungen 32, acrilico e gesso su tela. 180. 180 cm.

Rupprecht Geiger

1 1972. 650/72, acrilico su tela. 90. 90 cm.
2 1973. 662/73, acrilico su tela. 80. 90 cm.

Raimond Girke

1 1970. Kontraktion, olio su tela. 85. 85 cm.
2 1970. Oben/unten, acrilico su tela. 85. 85 cm.

Giorgio Griffa

1 1973, Linee orizzontali; aniline su tela, 150.200 cm.

Riccardo Guarneri

1 1972. Gradazione di angoli acuti, tecnica mista e grafite su tela. 175. 175 cm.
2 1973. Strisce colore-luce, tecnica mista e grafite su tela. 80. 180 cm.

Reimer Jochims

1 1971/72. Brennen 72/5, acrilico su tela. 84. 90 cm.
1 1971/72. Zeit 72/15, acrilico su tela. 60. 84 cm.

David Leverett

1 1972. Colour structure, acrilico su cartone. 118. 83 cm.
2 1972. Colour structure, acrilico su cartone. 118. 83 cm.

Piet Teraa

1 1972. Senta titolo, acrilico su tela, 130. 130 cm.
2 1972. Senta titolo, acrilico su tela, 130. 130 cm.

Dan van Severen

1 1791. Composition, inchiostro e gesso su carta. 40. 60 cm.
2 1791. Composition, inchiostro e gesso su carta. 40. 60 cm.

Claudio Verna

1 1971. A/92, n. cat. 205, acrilico su tela. 100. 100 cm.
2 1971/72. A/144, n. cat. 257, acrilico su tela. 140. 90 cm.

Gianfranco Zappettini

1 1973. Luce bianca su quattro rettangoli, acrilico su tela. 100. 150 cm.
2 1973. Due linee luce bianca orizzontale, acrilico su tela. 100. 150 cm.